

ма самоопределения, следования своему пути и верности этого пути; подтверждение и переосмысление своего отношения к миру и к собственному творчеству.

#### Примечания

<sup>1</sup> Пришвин М.М. Собр. соч. В 8-ми тт. Т.6. М.: Худож. лит., 1984. С.6.

<sup>2</sup> Пришвин М.М. Собр. соч. В 8-ми тт. Т.6. М.: Худож. лит., 1984. С.172–173.

© Л.С. Кислова  
Тюмень

### МОДЕЛЬ «ВИРТУАЛЬНОЙ» СЕМЬИ В «ЖЕНСКОЙ ДРАМЕ» «НОВОЙ ВОЛНЫ»

Русская «женская драма», заявившая о себе на рубеже 1970-1980 гг., – явление чрезвычайно значимое для современного литературного процесса. Л. Разумовская и Л. Петрушевская – одни из самых ярких представительниц «женской драмы» «новой волны». Их персонажи – люди, лишенные каких бы то ни было духовных устремлений, чья жизнь давно превратилась в непрерывное выживание, люди, живущие по жестоким законам джунглей, разочарованные в жизни и забывшие, кто они и зачем пришли в этот мир. Абсолютный эгоизм поведения становится для каждого из них нормальным, естественным, потому что собственное выживание не может сравниться с существующими нормами морали по степени значимости. Но безнадежность и безысходность, культивируемая в пьесах Л. Петрушевской и Л. Разумовской – это не просто попытка создания оригинальной, нетрадиционной картины мира, это скорее стремление показать, что может скрываться за внешним благополучием современного урбанизированного индивида, каким образом бездна отчаяния и страданий может разверзнуться и поглотить человека, забывшего свое истинное предназначение. Представители «женской драмы» «новой волны» ищут пути выхода своих героев из заколдованного круга постоянных потерь, ищут они и героев, способных осуществить такой прорыв, вырваться на свободу из добровольного заточения. Однако, демонстрируя «трагическую» вину героя за неустроенную жизнь и моральную неудовлетворенность, Л. Петрушевская и Л. Разумовская напоминают и о вине самого общества, системы, породившей таких героев.

В пьесах Л. Петрушевской и Л. Разумовской границы замкнутого мира семьи, в котором существуют герои, расширяются, а локальный жизненный опыт одного человека становится достоянием всего общества, позволяя «примеривать» ситуацию «катастрофы» на все человечество в целом.

В пьесах Л. Петрушевской «Уроки музыки» (1973), «Три девушки в голубом» (1980) и дилогии Л. Разумовской «Сад без земли» (1982),

«Майя» (1984) продемонстрирован механизм моделирования семьи как некой системы, структурированной в зависимости от движения мифологического сюжета, так как миф о семье является основой всей поэтической структуры этих произведений.

Любовь и семья в понимании героев Л. Петрушевской и Л. Разумовской – это всегда только продолжение рода, и потому любовь к партнеру обычно сменяется животной страстью к своим детям. Таким образом, любовь – это лишь смутная потребность продолжения рода, зыбкая возможность ощутить полноту бытия. Но бытовые проблемы могут сыграть в отношениях между мужчиной и женщиной роковую роль. Даже самая возвышенная любовь не выдерживает натиска быта. Близкие и, казалось бы, любящие друг друга люди, сталкиваясь с бытовыми проблемами, оказываются перед выбором: любовь, продолжение рода или благополучие. Совместить эти понятия им не удается.

Мотив отчуждения в драматургии Л. Петрушевской и Л. Разумовской пронзителен и структурно связан с мотивом нищеты. Нищие духом отчуждаются, прячутся в скорлупу одиночества, не стремясь ощутить тепло другого.

Разрушена любовь Николая Козлова и Нади, растоптана любовь Нины («Уроки музыки»), унижена любовь Ольги («Сад без земли»), однако, ребенок Нади, ребенок Ольги и дочери Куликова-убийцы могут оправдать все совершаемые родителями поступки: жестокость, ложь, предательство. Анна, сестра Ольги, влюбившись в Марка, готова пойти на любые, самые безнравственные поступки, на предательство и измену, однако, рождение ребенка Ольги как будто оправдывает и ее сестру, словно Ольга расплачивается за их общий с Анной грех – любовь к Марку. В пьесе Л. Разумовской муж Ольги, Марк, оказывается не тем долгожданным героем, о котором мечтают сестры. Он ничего не желает менять в своей жизни, дорожа призрачным и бессмысленным покоем: «Для меня жизненно необходим покой. Я хочу, чтобы меня все оставили в покое».<sup>1</sup> Он противится рождению ребенка, даже не предполагая, что продолжение его жизни – прямое следствие появления его наследника на свет. Марк, жестоко и бездумно убитый Куликовым, тоже словно расплачивается за свою вину перед Ольгой. Мотив крови – еще один значимый мотив дилогии Л. Разумовской. Кровь проливается, когда Куликов убивает Марка, одна кровь сестер заставляет их полюбить одного человека, а Ольга, отказавшись от родного отца, удочеряет кровных детей Куликова.

Роман Майи с Марком («Майя»), как и все предыдущие ее романы, заканчивается неудачно, потому что несчастная любовь – это судьба Майи, исключительной, необычной женщины, всю жизнь ищущей великой любви и не находящей ее. И Майя вновь остается одна, без своего «прекрасного принца». Любовь, как всегда, не приносит ей счастья, ибо человеческая любовь не ее удел. Как говорит сама Майя, «... для пре-

красной и счастливой жизни я не предназначена».<sup>2</sup> Судьба словно хранит Майю от разочарований. Потеряв дочь, Майя уже не надеется на счастье, но продолжает верить в великую неземную любовь, оберегая в душе эту вечную утопию. И смерть Майи – это тоже абсолютно закономерный финал. Идеальная женщина, не нашедшая идеальной любви на земле, должна найти ее в иных сферах. Лишив Майю ребенка, судьба как будто освобождает ее от всего земного. Смерть Майи предначертана, хотя кажется, что выстрел Ивана, убивший Майю, случаен. Гибель Майи, как и убийство Марка, материализует мифологему «конца света», воплощенную и в финале пьесы Л. Петрушевской «Уроки музыки».

Таким образом, мотив «любовь-ненависть», характерный как для творчества Л. Петрушевской, так и для творчества Л. Разумовской присутствует в исконной мифологической формуле «таинство любви – таинство рождения». За счастье продолжения рода в произведениях Л. Петрушевской и Л. Разумовской всегда платят счастьем любви.

Героини Л. Петрушевской и Л. Разумовской разбивают привычный стереотип «женского счастья» и создают его новую модель. Они все время стремятся объединиться, создать некое сообщество. Объединяются все сестры, живущие на даче у Федоровны, Ольга до гибели Марка пытается соединиться с сестрой, Майя и Елена находят друг друга и, выработав программу дальнейших действий, объединенные стремлением продолжить род, решают не расставаться. Ирина «прислоняется» то к Николаю Ивановичу, то к Татьяне и Светлане, Нина без оглядки «бежит» жить к Козловым, на мгновение узнав в них своих. Стремление сбиться в некую группу, объединиться в определенное сообщество – инстинкт слабых и обиженных, не умеющих выжить в одиночку и стремящихся к своему племени, к своему роду. Собравшиеся вместе люди могут победить несчастье и трудности, а потому героини пьес Л. Петрушевской и Л. Разумовской, видящие женское счастье в том, чтобы не оставаться в одиночестве, инстинктивно стремятся друг к другу. Женщина не должна быть одна, но ее круг может состоять из совершенно разных, возможно чужих людей. По логике героинь пьес Л. Петрушевской и Л. Разумовской, счастлива женщина, продолжившая свой род и нашедшая свое племя. Сюжет возвращения блудного сына является определяющим для мифологического мира пьес Л. Разумовской и Л. Петрушевской.

Мифологемы – устойчивые структурные единицы различных вариантов мифа – в мифическом мире пьес Л. Петрушевской и Л. Разумовской разнообразны и достаточно нетрадиционны именно потому, что современная «почва», в которой «приживается» некий классический сюжет, способна, осовременивая его и развивая, придавать ему особые черты, делающие этот сюжет неузнаваемым. Так, мифологема «воскрешения» в пьесах Л. Разумовской представлена повторением судьбы Мар-

ка («Сад без земли») в судьбе его сына Марка («Майя»), который дублирует отца практически во всем. И хотя роковой выстрел Ивана в финале пьесы убивает не Марка, а Майю, тем не менее духовная смерть Марка неизбежна. Мифологема «воскрешения» наблюдается и в воскрешении Ольги («Майя»), гибели Майи и беременности Ирины, носящей ребенка возлюбленного Майи. Мифологема «кровной мести» прослеживается в ситуации убийства Марка Куликовым, мстящим за свою «кровь» («Понимаешь ты, что такое человеку жена? Кровь моя!.. Что? Я свою кровь?...»<sup>3</sup>), и ненависти Ольги к отцу, умершему фактически по ее вине. Мифологема «родства/вражды» – во взаимоотношениях, любви-ненависти друг к другу сестер Ольги и Анны. Мифологема «рокового треугольника» обозначена в отношениях Ольги, Марка и Анны («Сад без земли»), а также Ирины, Марка и Майи («Майя»).

В драматургии Л. Петрушевской классический мифологический сюжет также присутствует повсеместно. Сюжет возвращения блудного сына просматривается в ситуации возвращения Ирины в дачный поселок («Три девушки в голубом») и Нины («Уроки музыки») в свою собственную семью. Сюжет о всемирном потопе четко обозначен в финале пьесы «Три девушки в голубом», когда «дети, Федоровна, Ира уходят вереницей, бегут под дождем с кошкой и котенком»<sup>4</sup>.

Однако все эти хорошо узнаваемые структурные единицы выступают как локальные и вписываются в единое пространство мифа о семье, так как все герои взаимодействуют внутри этого единого пространства – основной коренной структуры племени – семьи, которая и является главным объединяющим все элементы мифа началом. Л. Петрушевская и Л. Разумовская возрождают миф, наблюдая, как классическая коллизия, существующая в современном мире, развивается и изменяется, переплощаясь и одновременно оставаясь постоянной.

Исторически классическая модель семьи складывалась таким образом, что каждый член семьи имел свое амплуа, играл только ему предназначенную роль. В драматургии Л. Петрушевской и Л. Разумовской разрушается классическая родовая схема семьи. Герои пьес «Уроки музыки», «Три девушки в голубом», «Сад без земли», «Майя» покидают собственные родные семьи, не веря в родственную семейную идиллию, и начинают создавать семьи с людьми совершенно чужими, даже чуждыми. В пьесе Л. Петрушевской «Уроки музыки» Нина Гаврилова покидает свою собственную семью, ставшую для нее чужой, и активно внедряется в семью Козловых, надеясь хотя бы там обрести покой, понимание и комфорт. Козлов-младший, предпочтя Нину, отказывается от Нади, которая носит его ребенка. В драме «Три девушки в голубом» Ира оставляет сына и мать, бросаясь вдогонку за «прекрасным принцем», а после постыдной сцены объяснения, услышав: «Позор, позор просто! Ты – кончай с этими преследованиями меня тобой»<sup>5</sup>, – возвращается к своим, еще так недавно нелюбимым и даже ненавидимым сестрам. В

пьесе Л. Разумовской «Сад без земли» разрушение собственных семей и создание новых – любимое занятие героев. Отец Ольги и Анны, отказавшись от родных детей и даже не попытавшись забрать их из детского дома, воспитывает чужих. Ольга, его дочь, самая старшая из детей, до конца не прощает отца и сопротивляется его попыткам войти в ее новую семью. И в то же время, Ольга с отчаянной надеждой пытается спасти свой бессмысленный брак с Марком. Куликов готов жениться на Анне в любую минуту, но, убивая из ревности возлюбленного Анны, Марка, попадает в тюрьму, нимало не заботясь о своих собственных дочерях. Сама же Анна с легкостью отрекается от сестры, стремясь сблизиться с чужим ей человеком – Марком. И только мудрая бабушка Настя не делит людей на чужих и своих. Она принимает в свою семью всех, кто готов остаться в ней. В пьесе «Майя» тоже создаются новые союзы. Елена мечтает поселиться с Майей в деревенском доме и родить ребенка, Марк собирается жениться на совершенно чужой ему женщине Ирине, и при этом отказывается от своего собственного сына, которого Ирина ненавидит. Ольга влюбляется в убийцу своего мужа, выходит за него замуж и покорно принимает предательство детей. Выращенные ею девочки Куликова ненавидят отца и, не принимая тех отношений, которые связывают Ольгу и Куликова, покидают и родного отца, и приемную мать. Майя привязывается то к Марку, то к Арсению Филипповичу, пытаясь заменить ими свою собственную семью, Елена же умоляет Марка отдать ей его сына Ивана. Сам же Иван готов оставить отца и жить с неродной теткой, которую даже никогда не видел. В драматургии Л. Петрушевской и Л. Разумовской мотив «вечного сиротства» является доминантным именно потому, что одиночество взрослых и заброшенность детей несут в себе постоянную печать неизбывного сиротства.

Странно повсеместное разрушение семейных уз и создание новых семейных объединений – одна из основных тем драматургии Л. Петрушевской и Л. Разумовской. Возвращая к жизни классические сюжеты, Л. Петрушевская и Л. Разумовская реставрируют древний миф, пытаются найти в современной жизни отголоски огромных страстей и тяжелых потерь. Объединяя классические мифологические сюжеты в некую единую систему, Л. Петрушевская и Л. Разумовская, каждая по-своему, творят таким образом новый миф о семье, в основе которого лежат мифологемы «творения» и «конца света». И поскольку семья есть родовое понятие, следовательно, она тоже часть той мифологизированной этики, которую человечество чтит всегда и признает даже в эпоху всеобщего хаоса. Патриархальный миф о семье – основа основ в художественном мире Л. Петрушевской и Л. Разумовской. На вопросы, есть ли на самом деле семья, и что такое семья – святыня или заблуждение, никто из героев означенных произведений ответить не в состоянии. Однако каждый из них с легкостью разрушает старые и создает новые семьи. И

категория «семья» превращается из классической исторической категории в категорию «виртуальную». Семья – ложь, выдумка, фантазия, заблуждение, одним словом, миф. «Виртуальность» семьи означает абсолютную шаткость казавшихся незыблемыми устоев. Самые близкие люди становятся чужими друг другу, а чужие объединяются, родная кровь из символа родства превращается в символ ненависти. Герои Л. Петрушевской и Л. Разумовской живут в эпоху катастроф, но самой главной катастрофой для каждого из них может стать разрушение вечных ценностей, так долго являвшихся неприкосновенными. Родового понятия «семья» более не существует, но сама идея семьи по-прежнему жива, и, движимые именно этой идеей, герои «женской драмы» «новой волны» продолжают стремиться друг к другу, чтобы, сбившись в тесный и разноликий круг, наконец почувствовать дыхание жизни.

#### Примечания

<sup>1</sup> Разумовская Л. Сад без земли. Пьесы. Л., 1989. С.126.

<sup>2</sup> Там же. С.195.

<sup>3</sup> Там же. С.137.

<sup>4</sup> Петрушевская Л. Три девушки в голубом. Пьесы. М., 1989. С.199.

<sup>5</sup> Там же. С.193.

© А.Г. Коваленко  
Москва

### ПРИНЦИП ДВОЕМИРИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

**Двоемие** – наиболее универсальный конфликт художественной литературы, концентрирующий в себе все возможные бинарные конфликтные оппозиции и представляющий собой, в конечном счете, результат мировоззренческих поисков художников. Воплощение двуединой сущности мира – духовного и материального, невидимого и легко осязаемого – задача, которая волновала писателей всегда. Возникнув в литературе романтизма, она находила осуществление в творчестве многих других писателей более позднего времени. И этому процессу способствовало накопление естественных, философских и религиозных знаний.

«Серебряный век» представил широкий спектр разнообразных вариантов этого конфликта. В творчестве В. Соловьева, Д. Мережковского, Ф. Сологуба, Л. Андреева, А. Блока, А. Белого воплотились индивидуальные образцы неоромантического двоемрия. В роли «синтезатора» художественных достижений «серебряного века» выступили позднее два писателя – М. Булгаков и В. Набоков. Булгаков соединил в своем романе «Мастер и Маргарита» все виды двоемрия: **религиозно-философское**, идущее от концепции Мережковского (спор Иешуа и Понтия Пилата как борьба двух религиозных систем), **пространственно-**